DISPOSITIVO TEATRAL: VINCULACIONES DE *SABER Y PODER* EN EL BINOMIO REPRESENTACIÓN- EXPECTACIÓN.

Gustavo Radice, Natalia Di Sarli.
Facultad de Bellas Artes – UNLP.

¿En qué medida el concepto foucaultiano de dispositivo conforma la experiencia subjetiva de la expectación teatral? ¿Cuánto de dicha experiencia modela a su vez el dispositivo mismo de la representación? Partiendo de estos interrogantes, el objetivo del presente trabajo es un intento por ingresar en la trama que conforma la práctica escénica para así comprender el funcionamiento del texto espectacular[1] como dispositivo. Partiendo del concepto de dispositivo de Foucault, entendemos que el teatro se transforma de discurso a práctica por la *presencia circulatoria* de los individuos –en este caso espectadores- dentro del dispositivo teatral. Entender al teatro como dispositivo -en el cual se inscriben instituciones, saberes, prácticas, etc.- permite visualizar el funcionamiento de las relaciones existentes entre saber-poder dentro de la práctica teatral. Por otro lado, elucida la matriz social que genera las diversas tipologías teatrales. Es en este punto donde el concepto de dispositivo teatral otorga visibilidad a las relaciones establecidas entre instituciones teatrales, ideologías dominantes y prácticas sociales. Estas relaciones nos plantean un nuevo interrogante ¿el dispositivo de la práctica escénica construye un determinado paradigma de subjetividad a partir de su repertorio?

Dicho interrogante se instituye desde la complejidad de relaciones que vincula a los componentes teatrales en una totalidad significante. Totalidad que implica la articulación de *saberes – poderes* de un recorte de la sociedad en una determinada estructura dispositiva. Desde este lugar, la construcción de cada referente teatral enfatizaría una serie de *saberes - poderes* anclados en la definición de un dispositivo estético y narrativo que emerge en y para una determinada matriz de subjetividad.

Este debate entre práctica escénica – práctica social ha permitido a la Teoría Teatral deconstruir diferentes discursividades teatrales en busca de sus unidades mínimas para comprender los procedimientos por los cuales la práctica escénica toma contacto directo con "(...) *la dimensión significante de los fenómenos sociales*" (Verón: 1988, 125). Del mismo modo, un punto relevante ha sido verificar como "*esta manera de representar visualmente lo que previamente no estaba representado"* (Pavis: 1996, 22) al unirse con la dimensión significante de los fenómenos sociales produce sentido dentro de un sistema cultural específico.

Sin embargo, este debate no se agota en meros cuerpos teóricos. A lo largo del siglo XIX surgen diversas tesis espectaculares sobre la función social o política del Teatro como disciplina artística. Cabe señalar dentro de este período los autores Bertolt Brecht y Antonin Artaud dieron comienzo a esta nueva configuración de la práctica escénica, desde diferentes posiciones pero con un mismo fin. El Teatro Épico fundado por Brecht, pregonaba una función pedagógica en total vínculo con la esfera social elevando al espectador a un lugar preponderante y activo; en tanto Artaud ponía su énfasis en la idea de ceremonia estableciendo un vínculo, casi místico, entre el cuerpo del actor y su relación con el espectador, también de carácter activo. Más allá de recursos formales de carácter estrictamente estético –el distanciamiento brechtiano o la comunión entre escena y público de Artaud-, no cabe duda que uno de los componentes principales de la práctica teatral es el espectador (Rancière: 2010, 12). Esta dos líneas de trabajo –tanto la de Brecht como la Artaud- sintetizan, a modo de ejemplo, las corrientes teatrales que van a discurrir durante el siglo XX hasta nuestros

[1] "(…) por el momento digamos que el texto espectacular es la convergencia y materialización de códigos culturales transformados en códigos espectaculares y, luego, en el caso del teatro, transformados en códigos o convenciones teatrales." (De Toro: 2008, 70)

días. Es en esta relación, de carácter activa, entre espectador y escena donde la práctica escénica encuentra sus bases.
En dichas textualidades, esta relación binómica entre saber-poder se imbricaría dentro de la praxis teatral como instrumento pedagógico y discurso político. Es en el territorio de América Latina en donde estas relaciones se evidencian de manera explícita en el teatro de intertexto político de segunda mitad del siglo XX. Cabe citar como ejemplo el ciclo de *Teatro Abierto* (1981) realizado en Argentina como dispositivo de denuncia contra la última dictadura militar (1976-1983). Más cercano en el tiempo se encuentra el ciclo de *Teatro por la Identidad*. También se destaca dentro de esta línea el *I Festival de Teatro y Memoria: escenas del pasado del pasado presente,* que se realizó en la ciudad de La Plata. Ahora bien, ¿Cómo se materializa esta relación en el contexto teatral, y qué parte del dispositivo teatral pone en funcionamiento esta relación entre saber-poder? Es desde este punto que nos dirigimos a intentar dilucidar qué elementos conforman el dispositivo teatral y cuál es su parte material que impide la disyunción entre las relaciones que se establecen entre saber-poder y práctica teatral-práctica social.
El tomar como base el concepto de dispositivo que desarrolla Foucault nos permite disgregar elementos, que funcionan en red, de la práctica teatral, estos son: la *representación* y los *espectadores*. Es así que podemos, también, entender a estos dos elementos como dispositivos: *dispositivo representación* por un lado, y por el otro el *dispositivo espectador*. Este último supera la simple materialidad corporal del espectador y desplaza su sentido al concepto de subjetividad. Estos dos dispositivos, que funcionan en red dialéctica se generan uno a otro: la representación genera subjetividades –como por ejemplo el Teatro Épico de Brecht- y las subjetividades generan representación – como ejemplo el Teatro de la Crueldad de Artaud-; o también esta relación se puede ver claramente en el movimiento cultural de *Teatro Abierto* en donde ambos dispositivos –representación y espectador- se unen para construir un discurso en contra de la dictadura militar y en favor de la democracia y la libertad de expresión. Ahora bien, ¿Qué mecanismos materiales que hacen inteligible a estos dos dispositivos?

De-construcción de los elementos teatrales: representación + subjetividades**.**

En primer lugar, la deconstrucción de la praxis escénica implica dos dimensiones: la relación propiciada entre signo – referente de la puesta por un lado, y el horizonte de expectativas de la recepción respecto del mismo. Dicho *horizonte de expectativas* interesa al análisis en cuanto a la progresiva transición de la noción de *público* a la de *espectador* (de la naturaleza homogénea del primero, ligado a la sociología, se avanza a la especificidad antropológica del segundo). En la vinculación de ambas dimensiones el rol del *saber -poder* involucra la conformación del dispositivo escénico, ligado a un recorte de convenciones narrativas y estéticas específicas.
Esta deconstrucción del objeto Teatro permite comprenderlo no como una praxis de reflejo directo con su referente sino como una interpretación poética y particular sobre un recorte de un determinado conjunto social. Dicho conjunto social es significado de manera específica a partir de convenciones ligadas a la experiencia social. Es así que, la materialización de dicho dispositivo traería aparejada en su recepción una multiplicidad de lecturas subjetivas sobre el hecho teatral.
Si bien el texto dramático observa una estrecha relación con el contexto de su referente, no es una descripción objetiva del mismo sino una construcción personal del autor sobre ciertos componentes de su interés. Así mismo cuando se considera la preeminencia de la función comunicativa del texto dramático. Este también establece una vinculación semántica múltiple con el espectador por encima de las particularidades del momento en que se produce. De esta forma, las cualidades del texto dramático ponen el énfasis en la expresión de contenidos que, si bien se hallan vinculados a las problemáticas contextuales, no son sino versiones cuya recepción a

su vez nunca es mecánica, directa o desprovista de matices individuales por parte del espectador (De Marinis: 1997, 65-69).
Esto es posible en torno al abordaje del texto espectacular - la materialidad del dispositivo teatro- como objeto de estudio. Para ello, De Marinis postula el análisis de las condiciones de *producción* y de *recepción* del mismo. El hacer inteligible la producción teatral implica el estudio del texto espectacular a partir de tres dimensiones principales:

a) Las tipologías dramático – escénicas utilizadas: canónicas, de ruptura, de creación colectiva, de intertexto, etc.
b) La relación entre sintaxis dramática y el recorte social referido: aspectos vinculados a la construcción del signo – referente y su inscripción en el cuadro social emergente.
c) La función institucional del Teatro en cuanto a organismo de cohesión social y entidad legitimaria de formas y contenidos artísticos.

Estos tres elementos están vinculados al concepto de dispositivo que define Foucault y enunciáramos al comienzo del presente trabajo: lo material (el artefacto), el espectador y su contexto social (las subjetividades) y la red de instituciones que legitiman la práctica teatral. De esta manera el espectáculo trasciende lo meramente descriptivo para transformarse en un vehículo doxático, donde lo poético se manifiesta como lectura particular sobre un cierto estado de cosas. Entonces ¿se podría pensar que el dispositivo teatro es una herramienta de disciplinamiento que actúa sobre los agentes sociales que lo consumen, o también como un dispositivo pretendidamente normalizador de subjetividades?
La organización formal del hecho teatral se encuentra radicada en el texto de puesta en escena[2]. Esta involucra un sistema estratégico de producción, significación y comunicación integral luego materializada en el texto espectacular. Dicho texto espectacular se caracteriza por ser un *colectivo de enunciación teatral* ya que se compone de una pluralidad de *protocolos pre-dispositivos* concernientes a la articulación de un dispositivo general: comprende la labor de escenógrafos, vestuaristas, musicalizadores, etc., quienes aportan los elementos discursivos que circunscriben los parámetros del dispositivo teatral.
Si en el marco de la producción se involucra esta serie de protocolos, en lo tocante a la *recepción* existen otros que involucran saberes y poderes afectados a la lectura de la praxis teatral. Diversos estudios han objetado ciertas líneas de análisis que tienden a encasillar de manera predecible y mecánica las preferencias del público sobre ciertos espectáculos a partir de su extracción socio–cultural, para advertir que debe entenderse primero cuál es el *horizonte de expectativa* de dichos grupos que asisten a espectáculos teatrales. El vínculo de lectura entre espectáculo y espectador incluye una variable de matices, disquisiciones y relaciones lógico-sensibles netamente particulares, las cuales difieren de los comunes denominadores que el espectador mantiene como parte del *público* homogéneo. En este caso el acto de lectura transcurre en forma dialéctica, recíproca y necesariamente dinámica, en tanto es el

[2] Según Fernando De Toro "no es sino la contextualización de las situaciones de enunciación, la concreción del espacio, tiempo, ritmo, desplazamiento, tono, ideologización del texto, proxémica, kinésica, puesta en contexto de la situación de enunciación / enunciado: se trata entonces del trabajo de *inscripción* de la virtualidad del Texto Dramático en el Texto de Puesta en Escena. No decimos *trascripción*, sino *inscripción,* puesto que no se trata de hacer coincidir el Texto Dramático con el Texto de Puesta en Escena sino llenar los lugares de indeterminación, por una parte y, por otra, inscribir el aspecto escenográfico virtual (...) el texto de puesta en escena es el concretiza y actualiza la situación de enunciación y los enunciados de un texto dramático. A su vez, la especializa de una forma precisa, por ejemplo, cómo se dice tal o cual frase, con qué tono, con qué ritmo, qué sentido tiene cada situación, qué sentimientos están involucrados, en tal o cual situación y enunciado." (De Toro; 1992, 68-69)

espectador quien a partir de la mirada *construye* la obra, la que a su vez es presentada[3] ante el mismo para ser *construida* en el instante de su recepción, no de su ejecución. Es entonces que el sentido del hecho teatral se construye como tal dentro del binomio *saber y poder* constituido en la recepción. La lectura del texto espectacular implica una serie de procesos perceptivos, hermenéuticos, selectivos y afectivos por parte del espectador. Estos procesos de *saber y poder* balancean la expectación: determinan el nivel de complejidad y abstracción de la puesta, en analogía con saberes relativos al sistema teatral y extrateatral, en correlato al horizonte de expectativas. El espectador es quien define a partir de la percepción el acto de lectura, y establece de ese modo las condiciones semánticas de la obra por medio de sus niveles cognitivos y motivaciones sociales e individuales, las cuales generan infinitas variables de interpretación sobre un mismo hecho teatral.
Si bien De Marinis no establece su línea de análisis sobre el concepto de dispositivo, y vincula el estudio del hecho teatral a una esfera más cercana al campo de la socio-semiótica, su aporte clarifica las relaciones que se establecen dentro de la práctica escénica para poder definirla como dispositivo. Es también desde esta visión que podemos apreciar cómo se valorizan elementos emergentes tales como el espectador y la representación. Entonces desde esta óptica podemos definir al dispositivo teatro no como la materialidad del texto espectacular sino como la red que conforman la representación, las subjetividades materializadas en los espectadores y la discursividad del texto espectacular. Dentro de esta red también se encuentra las diversas instituciones, prácticas, reglas y procedimientos sociales, etc., que conforman al dispositivo.

Representación – espectador: Condiciones materiales del dispositivo Teatro.

La praxis teatral está compuesta por diferentes estructuras textuales, reglas discursivas que la constituyen como un dispositivo. Desde el punto de los modos de producción de sentido, tanto las reglas discursivas como las estructuras textuales están asociadas a la memoria colectiva. El uso de la memoria colectiva activa diversas reminiscencias, que a modo de recuerdos activan los diferentes sentidos. Una de estas estructuras conceptuales es la representación. A lo largo de la Historia del Teatro el concepto de representación ha marcado formas de entender, analizar y construir el hecho teatral. Estas variantes conceptuales han acentuado presupuestos sobre lo que se entiende por Teatro en el continuo histórico. Tales presupuestos han determinado hegemónicamente al hecho teatral bajo la cadena *realidad-referencia-representación*, dando como resultado una construcción formal del hecho teatral que la acerca más al naturalismo que a la construcción imaginaria del mundo fenomenológico. El concepto de representación, en tanto dispositivo, supera la relación mecánica con los *signos* que se materializan en el texto espectacular. Es por esto que asociar el concepto de representación al concepto de dispositivo incluye, no solo una serie de objetos – signo de carácter poético-imaginario, sino también la red de relaciones que se establecen entre dichos objetos- signo y el campo social.
El sujeto percibe el mundo fenomenológico y las estructuras que lo componen de acuerdo a esquemas perceptivos[4]. Estos esquemas están construidos en base a la

[3] Entendida esta forma de presentar, en términos estrictos, como un conjunto de personas que recita y corporiza un parlamento ficcional en un espacio y tiempo ficticios.
[3] "El sujeto, en Kant, dispone de estructuras formales que le permiten captar, en lugar de confundirse perdiéndose en el caos de sensaciones que se ofrecen a la sensibilidad. Estas estructuras son el espacio y el tiempo. El espacio y el tiempo son formas puras del entendimiento (o intelecto). El tiempo es la forma del sentido interno del sujeto. Es decir, es la forma del sentido mediante el cual tomamos conciencia de nosotros mismos. Por su parte, el espacio es la forma de sentido externo, porque todos los fenómenos del mundo físico [fenomenológico] son instituidos bajo la condición del espacio. Esto, para Kant, es así en tanto

experiencia[5] del sujeto en relación a su vivencia con el medio. Es así que la Practica Teatral no refleja solamente el recuerdo de cosas *vistas*, sino también las estructuras imaginarias que conforman su universo simbólico y que están asociados a esos objetos *vistos*. Es de esta manera que la práctica teatral pone en funcionamiento mecanismos intelectuales y sociales que se hallan en el campo de lo *percibido*, lo *real* y lo *imaginario;* dichas relaciones son específicas a cada sistema cultural.

Ahora bien, el concepto de representación teatral ha estado asociado, como se ha dicho, a lo largo de la historia del teatro a la idea de *volver a presentar*, este *volver a presentar* requiere de un soporte material y son estos objetos imaginarios lo que funcionan en primera instancia como materia expresiva. Al asociar el término representación al concepto de *objeto imaginario* se puede entender, en una primera instancia, a la representación como: una serie de objetos imaginarios que asociados unos con otros en relación sintáctica adquieren sentido en un espacio escénico en particular, y que además sirven de materia textual para el desarrollo de las acciones teatrales, permitiendo la lectura de la Práctica Teatral.

La representación es un producto simbólico siempre variable, es el resultado de un proceso constructivo en condiciones sociales específicas. Este proceso genera significados específicos y ordenadores de las realidades circundantes, incluso creando nuevas realidades, con referentes espacio-temporales de diversa amplitud. También implica experiencia y abstracción, conjuntamente o por separado, y tiene consecuencias directas en los procesos cognitivos y la vida social. Los objetos imaginarios contienen lo que *se sabe* y lo que *debería ser* un objeto cultural de la *realidad*. Encierra también el punto de vista o configuración desde los cuales se instaura la certeza sobre lo que uno sabe del mundo. El rol del lenguaje verbal como vehículo comunicativo en ciertas circunstancias funciona como soporte de los anteriores componentes, tal es el caso del texto dramático; completando así la red de significación interna del texto espectacular.

El conjunto de *objetos imaginarios* son una configuración imaginaria de carácter simbólico y conforman lo que llamaremos *representación*, construyen un segmento de la realidad e incluso sobre realidades hipotéticas. El juego escénico de *objetos imaginarios* materializados en la representación no es azaroso, ya que en ella se exponen de manera sistemática y de acuerdo a una sintaxis ordenadora el modo de entender un sistema de símbolos culturales, ya que los objetos teatrales que aparecen en escena no son una simple documentación de los objetos del *campo social*. La construcción del *objeto imaginario* que aparece en escena implica una selección de rasgos significativos que sugieren al *objeto cultural,* y es a partir de esta selección particular de ciertos aspectos sensibles que componen el *objeto cultural* que se construye el sentido simbólico del objeto teatral. Existe una red de unidades (vectorización[6]), donde el significado no está en las unidades sino en las activaciones o inhibiciones que la red produce entre estas unidades.

La representación, como entidad simbólica, es un conjunto concatenado de significados acerca de un objeto, sea éste material o imaginario. Un *objeto cultural*

---

considera que el espacio y el tiempo no existen realmente fuera de nuestra estructura formal de conocimiento." (Díaz: 1996, 113)

[5] "(…) toda experiencia es históricamente singular y actúa perfomativamente en tanto instaura reglas, racionalidades y regularidades. La experiencia es un pensamiento pero no en el sentido de formulaciones teóricas sino como prácticas organizadas, de carácter sistemático y recurrente, que establece las maneras de decir, hacer y conducirse en las que un individuo se manifiesta en tanto sujeto de conocimiento, sujeto social o jurídico y sujeto ético estableciendo las formas bajo las cuales los individuos pueden y deben reconocerse como sujetos de esa experiencia, regulando la relación consigo mismo y con los otros." (García Fanlo, Luis: 2011, 8)

[6] "La vectorización es un medio a la vez metodológico, mnotécnico y dramático de vincular redes de signos Con vectorización nos referimos a los diferentes medios de vincular redes de signos. Consiste en asociar y conectar signos que se tornan redes en cuyo interior cada signo tiene sentido únicamente por la dinámica que los vincula con los demás." (Pavis: 2000, 32).

determinado se representa con formas específicas, a partir de imágenes, aproximaciones conceptuales, símbolos y signos que se vectorizan. La representación permite pensar y opinar sobre el campo social: opinar sobre el campo social a partir de *objetos imaginarios* es en cierta forma describir, explicar, valorar o asignar alguna escala de valor simbólico a dicho campo. En tanto construcción imaginaria, la representación actúa como un substituto simbólico de los *objetos culturales* y tiene los siguientes aspectos:

a) Es un problema fenomenológico: ya que establece qué objetos ver y qué ver en ellos, sean materiales o imaginarios.
b) Es un problema cognitivo: ya que sus características determinan qué procesos y esquemas interactúan para su construcción simbólica.
c) Y por último: es un medio para la expresión, ya que constituye materia textual expresiva en el sentido semiótico, y plástico.

Estos aspectos muestran que la representación es también un *problema cognitivo y comunicativo*. La representación opera sobre estos tres planos. Se puede definir a partir de la imagen y los objetos incorporados a esquemas previos. El hombre construye esquemas de conocimiento, que actúan sobre el objeto percibido[7]. Esta percepción, de carácter inmediata, es activada por el dato sensible que posee el objeto material como *sistema de cualidades* (Merleau-Ponty: 2002, 27). El sentido de la percepción inmediata del objeto construye un mundo sin división entre *imaginario* y *realidad concreta*, puesto que *se cree lo que se ve*, y es así como a partir del imaginario se cree posible lo imposible. A partir de esta instancia se hace necesario nombrar al objeto, denominarlo para su conocimiento, y esta nominación solo existe en relación a un sistema de leyes cimentadas a priori. Dicha nominación se ajusta a las diferentes cualidades que poseen el objeto y su posible inclusión en una serie de categorías de saber específico, lo cual sucede dentro de un proceso constructivo de sistemas generales de operaciones intelectuales. El reconocimiento de las diversas cualidades que posee y lo caracteriza como objeto sensible aumenta el bagaje de nominaciones, ampliando así los conceptos establecidos sobre el objeto. Estos conceptos son construcciones efectuadas en relación con saberes previos y con la experiencia, los cuales establecen una serie de cualificaciones cada vez más complejas. Lo que conocemos del objeto es entonces en una primera instancia su *ideación*, los datos anecdóticos que lo colocan en el *mundo de las ideas*.

La representación, como dispositivo, siempre opera sobre el conocimiento previamente construido del sujeto. Esta operación se realiza en base a la relación sujeto-objeto y consiste en la construcción de la realidad fenomenológica mediante la producción de sentidos acerca de los objetos. La *realidad* se escapa de la percepción ingenua del sujeto, puesto que no existe una separación entre objetos de conocimiento y objetos reales. Esta aprehensión del conocimiento opera en base a la sensibilidad o afección que el sujeto tiene hacia el objeto[8]. Bergson distingue un tipo de afectividad, cuya intensidad o capacidad de afectar, depende de la proximidad *temporal* a la que se encuentre el sujeto con relación a objeto que afecta. A medida que desaparece la extensión temporal y aumenta la proximidad, la intensidad del afecto aumenta. A medida que aumenta la extensión (la distancia, el espacio) la intensidad del afecto disminuye convirtiéndose ya no en un afecto sino en una reminiscencia. La intensidad de esta reminiscencia es muy poca, pero si se trata de una reminiscencia que el sujeto conoce y domina, es precisamente porque se ha presentado muchas veces y entonces

---

[7] "Todos los fenómenos del mundo exterior se dan a partir de percepciones. Pero el acto de percibir es un acto del sujeto que se instituye así mismo desde el sentido interno. Por lo tanto, el sentido interno 'tiñe' también al sentido externo, le marca su impronta." (Díaz: 1996, 113)

[8] "La sensibilidad, entonces, es receptiva y *el entendimiento es espontáneo.* El entendimiento traduce la multiplicidad de lo real a conceptos del pensamiento. El entendimiento puro permite aplicar las categorías a lo que es el dato dado como dato y "determina" objetos, conceptualiza. Subsume la multiplicidad de lo real bajo categorías universales. (Díaz Esther: 1996: 113)

ya casi no le afecta sino que se somete a su entendimiento, a su capacidad de actuar sobre ella de manera premeditada. Es así que puede manipular el recuerdo de su experiencia vivida o pensada, conformando una realidad imaginaria que le atribuye diversos sentidos al mundo de los objetos. Este mundo tiene sentido en la medida que le da forma a las reminiscencias[9] que se tiene sobre lo percibido, y estabiliza la dinámica de los objetos identificados. Pero en este juego, el sujeto desnaturaliza lo observado, puesto que no aprehende *la realidad* –objetos culturales- sino que percibe imágenes de dichos objetos, y que básicamente interceptan la división entre *mundo imaginario* y *mundo real*. Como los *objetos imaginarios* no son estables y no tienen una forma *a priori*, la estabilidad de los significados predomina sobre la inestabilidad de los objetos. Los *objetos imaginarios*, como forma ininteligible: mezclan lo estable y lo inestable, lo fijo y lo nuevo, lo cierto y lo incierto; construyen la representación individual. Esta, nunca es idéntica a lo representado, debido a que remite a una realidad múltiple, construida histórica y socialmente. La posición o perspectiva relativa de cada sujeto en el campo social le permite acercarse a dicha realidad y en algunos casos transformarla, ya que la realidad no es una entidad fija. Como la representación está construida en base a los significados que le dan sentido a la realidad, el contenido representacional es un conjunto de formas particulares (imágenes, conceptos) sobre aspectos específicos de algún segmento del campo social. El objeto teatral o la acción dramática realizada, activa en el sujeto el recuerdo por medio de reminiscencias.[10]

Los objetos imaginarios están siempre directamente relacionados con algún nivel de la memoria colectiva y por lo tanto relaciona los conceptos involucrados. De hecho, estos tres componentes: imágenes, reminiscencia y memoria son categorías relacionales que conceptualmente se encuentran juntas y constituyen la representación teatral.

La *imagen*, con referencia al pasado, es una reconstrucción visual y parcial de un objeto cultural a partir de procesos conceptuados. Estos procesos tienen referencia al pasado y son una visualización sensible que reconstruye inmediatamente el objeto material o simbólico. Con referencia al presente, reproduce parcialmente la experiencia individual e histórica. Visualiza objetos idealizados y establece relaciones hipotéticas. Un concepto es una construcción significativa, es un conjunto de ideas que por lo menos describen, explican o caracterizan las relaciones de un objeto complejo. Los esquemas conceptúales que determinan qué y cómo articular los objetos, incluidas las reminiscencias, no generan contradicciones. Los objetos imaginarios y sus conceptualizaciones pueden estar estrechamente relacionados: por ejemplo, cuando generan objetos culturales específicos.

Cuando se discute el contenido de representaciones teatrales específicas, parece quedar la impresión de que la representación es un conjunto de objetos estáticos. Pero sin embargo, el hecho de que dichos objetos estén vectorizados, significa que la representación es un proceso. La representación es una estructura de múltiples niveles operacionales, es decir, de relaciones. El concepto de representación está ligado a la idea de relacionar un objeto con otro. Decir que por esta relación el objeto cobra significado, no quiere decir que no esté vinculado con su referente. La idea es que un objeto sólo adquiere forma y valor por medio de esquemas simbólicos. Así, la representación es siempre una estructura dinámica, ya que como acto constructivo de objetos imaginarios combina conceptos con objetos culturales. Esta combinación de objetos materiales con conceptos es independiente de que dichos objetos estén o no

---

[9] "(...) la reminiscencia consiste justamente en recuperar algo que se posee, como si se extrajera mercadería bien guardad. Cuanto más amplio y ordenado sea el deposito, más abundante será la mercadería." (Montesperelli: 2004, 8).

[10] *"El estado cerebral corresponde exactamente a la percepción, dado que las excitaciones que recibe nuestro cuerpo de los cuerpos que le rodean determinan sin cesar reacciones nacientes, y estos movimientos interiores de la sustancia cerebral dan así en todo momento el diseño de nuestra acción posible sobre las cosas (...) El cerebro no engendra nuestra percepción del objeto presente sino que la prolonga. No la hace nacer"* (Bergson: 1959, 265-268).

presentes ante el sistema sensorial. Además, la representación es generativa, ya que facilita relaciones con nuevas formas de conocimientos y experiencias, fortaleciendo los que ya se poseen y generando conocimientos y conceptualizaciones nuevas.
Es por esto que la representación se construye a partir de tres dimensiones condicionantes que operan a la vez:

1. la interacción social, como categoría y contexto de las acciones,
2. los esquemas cognitivos, como consecuencia de la interacción entre sujeto y cultura,
3. la intervención en la actividad entre sujeto y objeto.

De igual modo, puede comprenderse mejor la importancia de tener una propia mirada o una propia percepción, puesto que percibir es organizar el mundo en base al propio discurso, es hacer existir *la realidad concreta* como se la desea y no percibir coaccionado por la mirada de los otros, ya que la mirada ajena remite a otras significaciones y a la fragmentación de significados, con los matices que resulta de ella y el peligro de nuestra constitución imaginaria dirigida por los otros.
Es por medio de una identificación especular entre los esquemas imaginarios y la imagen mental del objeto cultural al que remite que se activan ciertas reminiscencias en el espectador, y así se podría construir una imagen significativa de la representación. La construcción del objeto teatral a partir de *esquemas* especulares se establece a partir del juego de *espejos deformantes*, en donde el objeto reflejado se distorsiona por la acción del dispositivo imaginario que posee el sujeto. Es así que el objeto percibido ostenta cualidades comunes a todos los sujetos que lo perciben, pero existen variaciones que se encuentran en el plano de lo imaginario.
La representación considerada como un dispositivo compuesto por un conjunto de objetos imaginarios que operan en el teatro, posee una significación que se encuentra en el orden de lo imaginario. Esto es por la intervención de diversos factores, algunos ligados a la memoria colectiva. La representación no solo se refiere a los objetos físicos –culturales- e imaginarios, sino también a aquellos de carácter concretos o abstractos, simples o complejos. Dado que la representación es un proceso cognitivo y un producto de la memoria colectiva es que se puede comprender mejor esta concepción. La representación es una construcción y, como toda construcción, no deja ver sino lo que quiere que se vea.

Bibliografía.

Bergson, Henri (1959) Materia y Memoria. México: Aguilar.

De Marinis, Marco (1997) Comprender el Teatro. Buenos Aires: Galerna.

De Toro, Fernando (1992). Semiótica Teatral: del texto a la puesta en escena. Buenos Aires: Galerna.
---------- (2008). Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena. Buenos Aires: Galerna.

Díaz Esther (1996) Un nuevo kantismo, Foucault. En: Díaz, Esther. *La ciencia y el imaginario social.* Buenos Aires: Biblos.

Dubatti, Jorge (2007) Filosofia del Teatro 1: convivio, experiencia, subjetividad. Buenos Aires: Atuel.

Garcia Fanlo, Luis (2011) *¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben*. En: A parte Rei. Revista de filosofía. Marzo 2011. Disponible en: http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fanlo74.pdf (23-04-2011)

Foucault, Michel (2009) Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión. Buenos Aires: Siglo veintiuno.

Francastel, Pierre (1983) Sociología del Arte. Madrid: Alianza.

Merleau-Ponty, Maurice (2002) El mundo de la percepción, Siete conferencias. México: Fondo de cultura económica.

Montesperelli, Paolo (2004) Sociología de la memoria. Buenos Aires: Nueva Visión.

Pavis, Patrice (1996) Diccionario del Teatro. Buenos Aires: Paidós.
---------- (2000) El análisis de los espectáculos. Barcelona: Paidós.

Steimberg, Oscar (1983) Semiótica de los medios masivos. Buenos Aires: Atuel.

Ubersfeld, Anne (1989) Semiótica Teatral. Madrid: Cátedra.

Veinstein. André (1962) La puesta en escena, Teoría y práctica teatral. Buenos Aires: Compañía General Fabril.

Verón, Eliseo (1988) La semiósis social. Barcelona: Gedisa. 1988.